

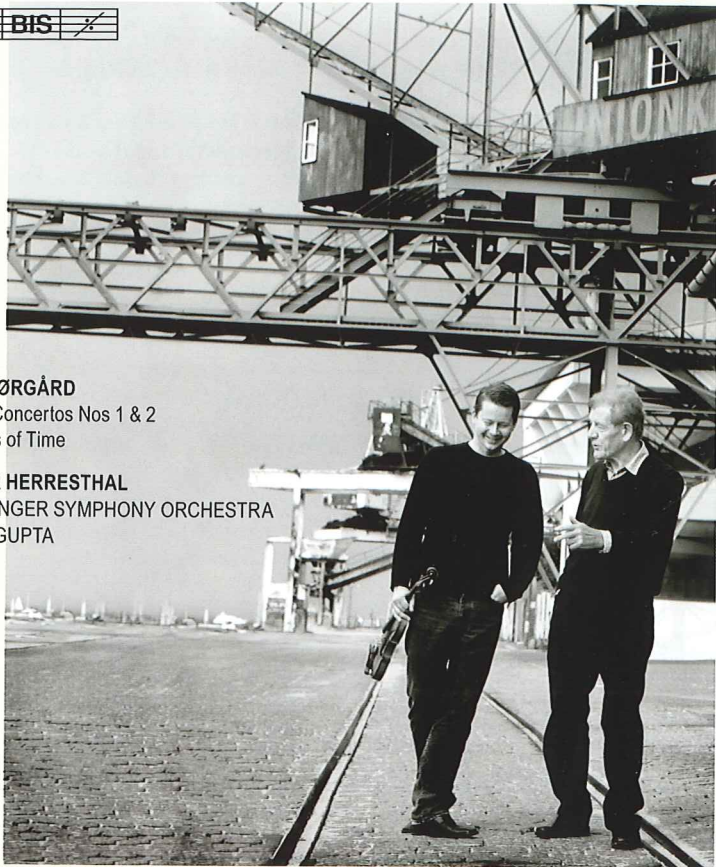
BIS

PER NØRGÅRD

Violin Concertos Nos 1 & 2
Spaces of Time

PETER HERRESTHAL

STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA
ROLF GUPTA



NØRGÅRD, PER (b. 1932)

HELLE NACHT – VIOLIN CONCERTO NO. 1 26'20
version for violin and chamber orchestra (1986–87/2002)

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 7'09 |
| 2 | II. <i>Adagio</i> | 4'02 |
| 3 | III. <i>Allegretto leggiero</i> | 5'47 |
| 4 | IV. <i>Poco allegro</i> | 7'10 |

5 SPACES OF TIME for orchestra with piano (1991) 20'06
IDA MO *piano*

BORDERLINES – VIOLIN CONCERTO NO. 2 22'51
for violin, string orchestra and percussion (2002)

- | | | |
|---|---|-------|
| 6 | I. <i>Moderato</i> | 10'51 |
| 7 | II. <i>Lento, quieto e quasi semplice</i> | 5'09 |
| 8 | III. <i>Andantino semplice</i> | 6'34 |

TT: 68'29

PETER HERRESTHAL *violin*
STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA
ROLF GUPTA *conductor*

All works published by Edition Wilhelm Hansen.

Born in 1932, **Per Nørgård** is the most significant Danish composer after Carl Nielsen and has for more than fifty years been an influence and source of inspiration within Danish and Nordic music as a cultural critic, teacher of composition and creative musician.

Nørgård has composed more than 300 works in most musical genres: music for children and amateurs, chamber music, solo works, orchestral music (including eight symphonies), concertos for piano, viola, cello and violin, six operas and music for ballets, films and the theatre. For his achievements he has received a number of prestigious awards such as the 1974 Nordic Council Music Prize for the opera *Gilgamesh* and, in 2006, the Wihuri Sibelius Prize.

Per Nørgård started to write music at the age of ten, and in his teens decided to become a composer. He received tuition from Vagn Holmboe, who introduced him to the music and compositional techniques of Béla Bartók. Nørgård also studied the music of two towering presences in Nordic music, Carl Nielsen and Jean Sibelius. From his studies of the metamorphosis technique as used by these two, Nørgård arrived at the desire to continue a Nordic tradition in composition, as part of what he himself called ‘the universe of the Nordic mind’: a concept which originated not only in the culture of the region, but also in its climate and nature.

The variational technique which Nørgård developed did not restrict itself to the motivic material alone. Tempo and rhythm were also drawn into a principle of variation, which with influences from various international currents developed into what the composer has called ‘the infinity series’. It is a principle in which intervals and combinations of intervals, through continuous displacements and inversions, give rise to a never-ending development. ‘The infinity series’ became the constant structural element in Nørgård’s music, but this in no way prevented him from keeping abreast of the international trends of the 1960s and 70s, or from experimenting with many of the new modernist concepts, such as collage technique, and electronic music.

'A composer is always a free thinker. He presents something new which may appear to be wrecking the harmonious building. But that is only if we forget that that same harmonious building has forever been wrecked by previous pioneers.'

Over the years Nørgård's interest in the temporal aspects of music increased. He also talks of a mystic bond existing between the human sensory apparatus and the world, between the human interpretation of consciousness (which encompasses both the past and future) and the world we live in. This awareness has induced him to make use of different structures which can be found throughout creation, whether they be the overtone row or the Fibonacci series (the Golden Section).

Nørgård considers each work to be a law unto itself, not to be repeated. In every new composition he pursues directions and explores new worlds which opened up during his involvement with the previous work. Nevertheless it is not difficult to hear that the composer behind the works is the same. Nørgård discovered his personal musical language at an early stage, and it remains constant even though his works all have their own individual characteristics.

'Music is the fundamental, that which I believe in – and then I have discovered that existence resembles it. This I have subsequently expressed in different tentative ways.'

Helle Nacht was composed for violin and symphony orchestra in 1987. The version recorded here, for violin and chamber orchestra, was made on the request of Peter Herresthal, to whom it is dedicated. It was premièred in July 2007 at Casa da Música in Porto, with the Remix Ensemble.

In his preface to the original score Nørgård has related that he chose the title 'Helle Nacht' ('bright night') for its ambiguity. His source of inspiration was the northern summer nights, and their wonderful blend of light and darkness – a nature experience which harmonizes well with Nørgård's musical aims. On the cover of the published score is a photograph of a Danish summer night: the sky with all its nuances, and in the foreground a dark slope with trees reaching up towards the light sky, which can be glimpsed between the branches. But it is also possible to perceive the sky as the

foreground, or dominating element of the photograph. In a similar way, Nørgård has wanted to create music in which melodies, timbres and rhythms form a transparent web. This transparency is ambiguous in that its colours can shift from light to dark, as if in a revolving prism. The music has several layers, and at each hearing the listener will be able to experience it in a different way, depending on which approach one chooses. In the version for chamber orchestra the aimed-for transparency is possibly even more pronounced.

'I dream of a music in which the musical shapes provide both foreground and background for each other.'

The first movement of *Helle Nacht* begins with a beautiful theme in the solo violin. This has an almost classical shape and is taken from a song which Nørgård composed in his youth. A lonely cello enters into a dialogue with the violin, with a similar but more clearly diatonic theme. While the orchestra develops the thematic material with continuous rhythmic displacements, a new and contrasting theme appears in the solo violin. This is to be played *scherzando grazioso* and forms a humorous, but rhythmically challenging contrast to the calm and almost romantic introduction. The development during the rest of the movement is of a symphonic nature. In the orchestra, motivic material from the first theme is developed towards a climax while the solo violin exploits motifs from the two themes in turn. The dramatic development in the violin part becomes increasingly ecstatic, until arriving at a large-scale, violent cadenza just before the end.

The following *Adagio* is meditative, introspective and expressive. In terms of form it is reminiscent of a chaconne or a set of variations. Both in this movement and in the following one, the solo violin wanders in and out of the sound-world of the orchestra with a variety of delicate and colourful details, in terms of both playing techniques and expression.

The *Allegretto leggiero* may be regarded as the scherzo of a symphonic work. It is built on three melodies which represent three different layers of music: *Te lucis ante*

terminum, the Gregorian hymn of Compline which Nørgård has also used in his viola concerto, the Scottish tune *Loch Lomond*, and the Danish song *En yndig og frydefuld sommertid* (*A Fair and Joyous Summer Time*). Each of these carries its own musical significance and gives rise to specific associations. All three melodies are in different keys and are interwoven during the musical proceedings. It is not always easy to distinguish them – the notes are often incorporated in a flowing melodic movement, but they are dynamically emphasized and may be sensed. Potentially the melodies may be perceived simultaneously, but part of Nørgård's technique is to have them alternate between being the foreground and the background. What is fascinating in this movement is how the composer consciously plays on the listener's impressions of hearing something familiar, while at the same time compelling him to endeavour to experience the new and unheard.

Even more clearly than in the first movement, we are able to hear how Nørgård employs interference, so-called 'beat tones', as expressive musical effect. These result from two simultaneous pitches that are so close to each other that vibrations result. These can be speeded up or slowed down by allowing the pitch of one of the tones to approach that of the other, or distance itself from it. 'Beat tones' are only one of the several forms of interference which appear in Nørgård's music, and which may be perceived by the listener, either consciously or subconsciously.

The fourth movement has a typically extrovert finale form which is inexorably propelled towards the climax of the entire work. There are certain thematic similarities between the opening and the closing movements, not least because Nørgård in the final part of the movement uses material from the first movement, thereby reinforcing the perception of a consistent structure. As a contrast to the hesitant and luminous opening, the work is brought to a sudden and unpredictable close, another musically effective device.

Composed in 1991, *Spaces of Time* hails from the beginning of a period when Nørgård employed a method of letting different scales and multidimensional tempo com-

plexes move independently of each other, in order to arrive at a new form for polyphony.

In his notes on the work, Nørgård writes that it is conceived as a suite or a set of variations. The composition consists of separate 'spaces', but at the same time the music flows freely without sections or interruptions. The statement may seem to be paradoxical, but this was the compositional challenge that Nørgård set himself: to create a continuous development from his musical material, in spite of separate and contrasting temporal spaces. Several musical universes move side by side but with different temporal processes (tempi), and their simultaneous movement creates new rhythmic events and experiences for the listener. The aim is, as noted, to achieve polyphony; a large number of musical lines which do not overshadow each other.

Nørgård has described *Spaces of Time* as a work for orchestra *with piano* in order to make it clear that the piano is not just part of the ensemble, as in other of his orchestral works. Moving in and out of the ensemble, the piano part at times becomes so important that it completely absorbs the attention of the listener. It is as if 'the devil takes control over the piano, and turns the work into a concerto'. This passage is just one of the 'spaces' of time – spaces that have given the work its title and that represent individual musical perspectives. Relations of tempo and scale characterize these spaces. A single motif pervades the work and unifies the spaces. It is chiefly distinguished by ascending stepwise movement, but by shifting to another type of scale, by radically changing the relations of tempo or by allowing the pianist to attract all the attention, the work opens up for a new time space.

That which distinguishes one scale used in the work from another is that they have different steps. The individual intervals that serve as scale steps may be sixth-, quarter- or semitones, diatonic steps or other intervals extending up to almost a third of the entire orchestral range. Very often two scales are interwoven so that the pitches that are 'concealed' within a scale step in one of them become part of the other. By dynamic means, one of the scales may be emphasized, while the other forms the background; the following moment they can change place and function. Thus a chromatic

twelve-tone scale may as easily contain a Japanese pentatonic scale as a Western seven-tone scale. The changes between foreground and background are a central technique in Nørgård's work with the form. While a small room full of musical objects may open up onto an infinitely large, distant, vibrating space, the tones of the final space literally take their leave of the listener by streaming downwards, like water being absorbed into the ground through the force of gravity.

'When I began to really become a composer... I had a vision of a music which consisted of one single melody, but which was written for full orchestra... It was an orchestra in which all the instruments together created a melody to which they all contributed separate melodies. It's a fairly advanced vision for a 14–15 year old, I think, but it is this that I am on my way to realize.'

The violin concerto *Borderlines* (2002) is written for violin, strings and percussion. As in the preceding works, Nørgård was concerned with creating music of a transparent polyphony. In it, he works with time, musical layers and interference phenomena. Many individual parts talk together, but without overpowering each other. For the soloist's part, the word 'borderlines' of the title implies that he must take into account two different tonalities in the orchestral accompaniment. One is represented by the Western 'well-tempered' scale of seven or twelve tones. The other is, as Nørgård himself puts it in his foreword in the printed score, 'as foreign to the ear as is the dark side of the moon to the eye, with micro-tones generated as harmonics on the lower string instruments'. The concerto thus balances between a tempered scale and a scale of selected harmonics which present especially the cellos and basses of the orchestra with great challenges. Indeed, with his revolutionary use of harmonics in the strings, Nørgård crosses another border.

It is the alternation of scales, together with movable interference tones, which gives the work its characteristic sound and effect. As the two tunings interchange, often very rapidly, it becomes one of the several complicated tasks of the soloist to adjust the intonation of the solo part to the tuning of the orchestra. The soloist is thus

constantly challenged by ever-changing borderlines, while the surprised listener realizes that quarter- and sixth-tones may both be discernible and charged with a strong expressive effect.

To Nørgård, deliberations regarding a work's abstract order and its proportions and tone systems proceed hand in hand with what he calls 'an extremely sensory sound'. To him there is a natural coexistence between structure and emotional effect. In *Borderlines* there is a built-in lament with brief glimpses of hope and future. Also on an existential level the music depicts a borderland, a natural frontier. The first movement is restlessly searching, the second is inwardly listening and the third is expansively forward-thrusting. Beyond this no more should be said, since Nørgård prefers not to prescribe how his music should be listened to or understood. Instead he wants the listener to be open to his or her very own experience of it, an experience which may well differ each time that the music is heard. In his opinion music is experienced in a spontaneous manner, as when you look at images or experience sensations of colour, but it may also be experienced as a cosmos of endless patterns to be pursued.

© *Harald Herresthal 2011*

A few words about a great artist

It is a privilege for me as a composer that a violinist such as Peter Herresthal has taken my violin concertos under his wings.

With an extraordinary feeling for the particular nature of each phrase, and consequently for the specific nature of each of the two concertos, Peter's virtuosity is so integrated in his playing that it is the expressivity and sensitivity which hold centre stage. Behind the appeal of the beautiful sound and the pure, emotional eloquence, there is an almost supernatural virtuosic sorcery which makes the experience multi-dimensional.

This allows the two concertos to appear as a kind of counterparts to each other: against the witchcraft and nocturnal atmosphere of the bright night, there is the no

man's land of *Borderlines*, where the tonality is both strange and enigmatic, owing to the oddness of the scale steps. With a precision that is almost frightening, Peter hits these mysterious pitches right on, as if he had been taking daily walks on the dark side of the moon. Listen and marvel!

Per Nørgård, August 2011

In both concerts and recordings **Peter Herresthal** has shown himself to be a brilliant and inspired interpreter of contemporary violin music. Strongly associated with concertos by Scandinavian composers including Per Nørgård, Arne Nordheim, Henrik Hellstenius, Olav Anton Thommessen and Jon Øyvind Ness, he has also given the Norwegian, Spanish and Australian premières of Thomas Adès' violin concerto, the latter conducted by the composer at the 2010 Melbourne Festival.

As a soloist Herresthal has appeared with orchestras and ensembles including the Melbourne Symphony Orchestra, Remix Ensemble Porto, Orquesta Sinfónica de Navarra, Bergen Philharmonic Orchestra, Oslo Sinfonietta, Norwegian Radio Orchestra, Trondheim Symphony Orchestra, Grawemayer Players, Ensemble Ernst and BIT20.

Recital and festival appearances have included the Bergen Festival (where he currently curates his own series), Leif Ove Andsnes' Risør Chamber Music Festival, the Ultima Festival, Oslo Chamber Music Festival, MAGMA2002 Berlin, Festival Borealis de Normandie in Caen, Concerti del Tempietto Rome, Radio France Salle Messiaen Paris, Schleswig-Holstein, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern and the Gaudeamus Festival Rotterdam.

Peter Herresthal's award-winning recordings include Thommessen's violin concerto with Oslo Philharmonic Orchestra and Arne Nordheim's complete violin works with the Stavanger Symphony Orchestra for BIS. Herresthal graduated from the Norwegian Academy of Music after studies with professors Isaac Schuldman and Magnus

Ericsson and is currently a professor at the Norwegian Academy of Music and Royal College of Music in London.

In the past twenty years the **Stavanger Symphony Orchestra** has won international acclaim, not least owing to the deliberate and consistent use of two different artistic directors for different repertoire. Fabio Biondi is currently responsible for the orchestra's work in the baroque and classical repertoires, releasing a performance of Handel's *Jephtha* with BIS in 2011. Steven Sloane is chief conductor with a particular responsibility for later repertoire. Previous artistic directors have included Frans Brüggen, Philippe Herreweghe and Susanna Mälkki. The orchestra has toured extensively, making its US début in 2011 with concerts in Carnegie Hall and elsewhere. Numerous recordings of 20th-century Norwegian music have contributed to the development and reputation of the Stavanger Symphony Orchestra. During the autumn of 2012 Stavanger's new Concert Hall will open, providing acoustics of top international quality. Since 1990, Statoil has been the principal sponsor of the orchestra, whose patron is HRH Prince Haakon.

Following composition, piano, organ and harpsichord studies in Norway and the Netherlands, **Rolf Gupta** studied conducting with Jorma Panula at the Sibelius Academy as well as with Ilya Musin and Herbert Blomstedt. His composition teachers have included Olav Anton Thommessen, Lasse Thoresen and Per Nørgård. Between 2003 and 2006 Gupta was chief conductor of the Norwegian Radio Orchestra. He currently holds the posts of chief conductor and artistic director of the Kristiansand Symphony Orchestra whilst enjoying a freelance career with orchestras such as the Oslo Philharmonic Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Konzerthausorchester Berlin, RSO Frankfurt, WDR Symphony Orchestra Cologne and Klangforum Wien.

Rolf Gupta has made a number of recordings, and appears on a previous BIS disc conducting the Oslo Philharmonic Orchestra [BIS-SACD-1512]. His repertoire extends

from baroque and classical music, on both modern and period instruments, through to contemporary works, and he has collaborated closely with several composers including Hans Werner Henze, Luciano Berio and Magnus Lindberg. Gupta's background as a composer-conductor has also formed the basis for critically acclaimed readings of the standard repertoire.



PETER HERRESTHAL

Photograph: © Sussie Ahlburg

Per Nørgård (geb. 1932) ist der bedeutendste dänische Komponist seit Carl Nielsen. Über 50 Jahre lang hat er die Musikszene in Dänemark und den nordischen Ländern als Kulturkritiker, Kompositionsprofessor und Musiker bereichert. Nørgård komponierte über 300 Werke in den meisten musikalischen Genres: Musik für Kinder und Amateure, Kammermusik, Solowerke, acht Symphonien und andere Orchestermusik, Konzerte für Klavier, Viola, Cello und Violine, sechs Opern, Ballett-, Film- und Theatermusik. Für sein Wirken erhielt Nørgård einige bedeutende Preise, u.a. 1974 den Musikpreis des Nordischen Rates für die Oper *Gilgamesh* und 2006 den Wihuri-Sibelius-Preis.

Per Nørgård begann schon als 10-jähriger mit dem Komponieren, und als Teenager beschloss er, Komponist zu werden. Er hatte Unterricht bei Vagn Holmboe, der ihn mit der Musik und den Kompositionstechniken Béla Bartòks bekannt machte. Gleichzeitig studierte Nørgård die Werke zweier Koryphäen der nordischen Musik: Carl Nielsen und Jean Sibelius. Aus der Beschäftigung mit deren Metamorphose-Technik heraus entstand bei Nørgård der Wunsch, eine nordische Kompositionstradition fortzuführen als Teil eines Konzeptes, das er selbst „das Universum der nordischen Seele“ nannte und das nicht nur auf kulturellen Wurzeln, sondern auch auf Natur und Klima fußen sollte.

Die von Nørgård entwickelte Variationstechnik beschränkte sich nicht auf das motivische Material allein. Auch Tempo und Rhythmus wurden in ein Variationsprinzip eingebunden, das unter dem Einfluss diverser internationaler Strömungen zu einer, wie Nørgård es bezeichnete, „Unendlichkeitsreihe“ wurde. Bei diesem Prinzip geben Intervalle und Intervallkonstellationen durch kontinuierliche Verschiebungen und Umkehrungen einer unaufhörlichen Entwicklung Raum. Die „Unendlichkeitsreihe“ wurde zu einem konstanten strukturellen Element in Nørgårds Werk, was ihn jedoch nicht daran hinderte, den internationalen Strömungen der 1960er und 70er Jahre zu folgen und viele der neuen Ideen des Modernismus auszuprobieren, z.B. die Collagetechnik oder elektronische Musik.

„Ein Komponist ist ein Freidenker. Er kommt mit etwas Neuem, das scheinbar das harmonische Gerüst zerstört. Aber dabei vergessen wir, dass dasselbe harmonische Gerüst schon von früheren Pionieren für immer zum Einsturz gebracht wurde.“

Im Lauf der Jahre wuchs Nørgårds Interesse für die zeitlichen Abläufe in der Musik. Er spricht von einer mystischen Verbindung zwischen dem menschlichen Sinnesapparat und der Welt, zwischen der menschlichen Interpretation von Bewusstheit, die Vergangenheit und Zukunft umfasst, und der Welt, in der der Mensch lebt. Diese Erkenntnis brachte Nørgård dazu, sich verschiedener Strukturen zu bedienen, die überall in der Schöpfung zu finden sind, seien es Naturtöne oder die Fibonacci-Reihe (der Goldene Schnitt).

Nørgård sieht jedes einzelne Werk als eine abgeschlossene Geschichte an, die nicht wiederholt werden kann. In jedem neuen Werk erkundet er neue Richtungen und Welten, die sich eröffneten, während er noch am vorhergehenden Werk arbeitete. Trotzdem ist es nicht schwierig zu hören, dass derselbe Komponist dahinter steckt. Nørgård fand früh zu seiner persönlichen musikalischen Sprache, und diese schimmert immer hindurch, auch wenn jedes Werk seine ganz individuellen Züge trägt.

„Musik ist die Basis, das, woran ich glaube – und ich habe entdeckt, dass das Sein ihr gleicht. Das habe ich dann auf verschiedene Weisen auszudrücken versucht.“

Helle Nacht wurde 1987 für Violine und Symphonieorchester komponiert. Die Version für Violine und Kammerorchester, die auf dieser CD zu hören ist, entstand auf Wunsch von Peter Herresthal und ist ihm gewidmet. Die Uraufführung fand im Juli 2007 mit dem Remix Ensemble in der Casa da Música, Porto statt.

Im Vorwort zur Original-Partitur erklärt Nørgård, er habe den Titel *Helle Nacht* wegen seiner Doppeldeutigkeit gewählt. Als Inspirationsquelle dienten die nordischen Sommernächte mit ihrer wundervollen Mischung aus Licht und Dunkelheit – ein Naturerlebnis, das gut in Nørgårds musikalisches Konzept passt. Auf der Titelseite der Partitur finden wir ein Foto von einer dänischen Sommernacht: Der Himmel in all

seinen Farbschattierungen, im Vordergrund ein dunkler Hang mit Bäumen, die ihre Äste dem hellen Himmel, der auch durch die Zweige zu sehen ist, entgegen strecken. Aber es ist auch möglich, den Himmel im Vordergrund oder als dominierendes Element des Bildes zu sehen. In ähnlicher Weise wollte Nørgård eine Musik erschaffen, in der Melodie, Klang und Rhythmus ein transparentes Netzwerk bilden. Diese Transparenz ist insofern zweideutig, als dass die Farben wie in einem sich drehenden Prisma zwischen hell und dunkel wechseln. Es gibt mehrere Schichten in der Musik, und der Hörer wird sie bei jedem Anhören anders erleben können, je nachdem, welchen Ausgangspunkt er wählt. In der Version für Violine und Kammerorchester tritt die gewünschte Transparenz vielleicht noch deutlicher hervor.

„Ich träume von einer Musik, in der die musikalischen Formen sowohl Vorder- als auch Hintergrund für einander bilden.“

Der erste Satz von *Helle Nacht* beginnt mit einem schönen Thema in der Solovioline. Es hat eine fast klassische Melodieform und stammt aus einem Lied, das Nørgård in seiner Jugend komponiert hatte. Ein einzelnes Cello beginnt einen Dialog mit der Violine mit einem ähnlichen, aber eher diatonischen Thema. Während das Orchester das thematische Material mit stetigen rhythmischen Verschiebungen fortspinnt, taucht ein neues, kontrastierendes Thema in der Solovioline auf. Es soll *scherzando grazioso* gespielt werden und bildet einen humoristischen, aber rhythmisch anspruchsvollen Kontrast zu der ruhigen und fast romantischen Einleitung. Die weitere Entwicklung des Satzes ist von symphonischer Natur. Das motivische Material des ersten Themas wird im Orchester weitergesponnen und bewegt sich auf einen Höhepunkt zu, während die Solovioline abwechselnd Motive aus den beiden Themen verarbeitet. Die dramatische Entwicklung in der Violinstimme wird immer ekstatischer, bis sie am Schluss in einer großen, gewaltigen Kadenz endet.

Der *Adagio*-Satz ist meditativ, nach innen gewandt und ausdrucksvoll. Von der Form her erinnert er an eine Chaconne oder einen Variationsatz. In diesem und auch dem folgenden Satz bewegt sich die Solovioline in die Klangwelt des Orchesters hin-

ein und aus ihr heraus; es gibt viele feine, farbige Details zu hören, sowohl in der Spieltechnik als auch auf der Ausdrucksebene.

Das *Allegretto leggiero* kann als Scherzosatz wie in einem symphonischen Werk verstanden werden. Es basiert auf drei Melodien, die drei unterschiedliche musikalische Schichten repräsentieren: *Te lucis ante terminum*, der gregorianische Hymnus zur Komplet (den Nørgård auch in seinem *Violakonzert* verwendet), die schottische Melodie *Loch Lomond* und das dänische Lied *En yndig och frydefuld sommertid*. Jeder Teil hat seinen eigenen musikalischen Sinn und ruft bestimmte Assoziationen hervor. Die drei Melodien stehen in unterschiedlichen Tonarten und werden während des musikalischen Verlaufs miteinander verwoben. Sie sind nicht immer leicht wiederzuerkennen – oft sind die Töne Teil einer melodisch fließenden Bewegung, werden aber dynamisch hervorgehoben und können so wahrgenommen werden. Die Melodien können vielleicht gleichzeitig gehört werden, aber Nørgårds Technik besteht eben auch darin, dass sie abwechselnd den Vorder- und den Hintergrund bilden. Das Faszinierende an diesem Satz ist das bewusste Spiel des Komponisten mit dem Gefühl des Hörers, etwas Bekanntes zu hören, während er ihn gleichzeitig zwingt, sich anzustrengen, um das Neue und Ungehörte zu erleben.

Hier können wir noch deutlicher als im ersten Satz hören, wie Nørgård Interferenz, sogenannte „beat-tones“, als musikalisches Ausdrucksmittel einsetzt. Sie ergeben sich aus zwei Tonhöhen, die so dicht nebeneinander liegen, dass Vibrationen entstehen. Diese können tempomäßig dadurch verändert werden, dass der eine Ton sich dem anderen nähert oder von ihm entfernt. Die „beat-tones“ sind nur eine der vielen Formen von Interferenz, die in Nørgårds Musik vorkommen und die bewusst oder unbewusst vom Hörer wahrgenommen werden können.

Der vierte Satz hat eine typische, extrovertierte Finale-Form, die unaufhaltsam dem Höhepunkt des ganzen Werkes entgegenstrebt. Es gibt eine gewisse thematische Ähnlichkeit zwischen dem ersten und dem letzten Satz, nicht zuletzt, weil Nørgård im letzten Teil Material aus dem ersten Satz wiederverwendet, sodass das Gefühl einer zusammenhängenden Struktur verstärkt wird. Im Gegensatz zu dem vorsich-

tigen und lichten Beginn findet das Werk ein plötzliches und unvorhersehbares Ende – auch dies ist ein effektiver musikalischer Kunstgriff.

Spaces of Time wurde 1991 komponiert, zu Beginn einer Periode, in der Nørgård mit einer Methode arbeitete, nach der verschiedene Skalen und mehrdimensionale Tempokomplexe sich unabhängig voneinander bewegten. Das Ziel war eine neue Form von Polyphonie.

Im Vorwort schreibt Nørgård, dass das Werk wie eine Suite oder eine Variationsform aufgebaut sei. Die Komposition besteht aus mehreren „Räumen“, aber gleichzeitig fließt die Musik frei, ohne Einteilungen oder Unterbrechungen. Diese Aussage scheint paradox, doch das war Nørgårds kompositorische Herausforderung: eine kontinuierliche Entwicklung seines musikalischen Materials zu schaffen, trotz getrennter und kontrastierender Zeiträume. Mehrere musikalische Universen bewegen sich nebeneinander her, aber mit verschiedenen Zeitverläufen (tempi). Wenn sie sich gleichzeitig bewegen, entstehen neue rhythmische Verläufe und Erfahrungen für den Hörer. Das Ziel ist also, Polyphonie zu erreichen; eine große Zahl von musikalischen Linien, die sich nicht gegenseitig in den Schatten stellen.

Nørgård nannte *Spaces of Time* „ein Werk für Orchester mit Klavier“, um zu verdeutlichen, dass das Klavier nicht nur Teil des Ensembles ist wie in anderen seiner Orchesterwerke. Das Klavier verlässt ab und zu seine Ensemble-Rolle und wird so wichtig, dass es vollkommen die Aufmerksamkeit des Zuhörers beansprucht. Es ist, „als ob der Teufel die Kontrolle über das Klavier ergreift und aus dem Werk ein Konzert macht“. Der Solopart des Klaviers ist nur einer von mehreren Zeiträumen, die dem Werk seinen Titel gegeben haben und die individuelle musikalische Perspektiven repräsentieren. Das Verhältnis zwischen Tempo und Skala charakterisiert solch einen Raum. Ein Motiv durchdringt das Werk und verbindet die Räume miteinander. Es ist vor allem durch eine aufsteigende, stufenweise Bewegung gekennzeichnet, aber durch den Wechsel zu einem anderen Skala-Typ, durch die radikale Änderung der Tempoverhältnisse oder dadurch, dass der Pianist an gewissen Stellen alle Auf-

merksamkeit auf sich ziehen darf, öffnet sich das Werk für einen neuen Zeitraum.

Der Unterschied zwischen den Skalen besteht in ihren verschiedenen Tonabständen. Die einzelnen Intervalle in den Skalen können aus Sechstel-, Viertel- oder Halbtönen bestehen, aus diatonischen Schritten oder anderen Intervallen, die sich über fast ein Drittel des gesamten orchestralen Tonumfangs erstrecken. Sehr oft sind zwei Skalen miteinander verwoben, so dass die „verborgenen Töne“ innerhalb einer Stufe (also die Tonhöhen, die zwischen den beiden Tönen eines Intervalls liegen, das einen Stufenschritt darstellt) der einen Skala Baustein einer anderen Skala werden. Eine der Skalen kann in einem Augenblick dynamisch hervortreten, während die andere Skala als Basstimme fungiert.

Im nächsten Augenblick können die Skalen Platz und Funktion tauschen. Auf diese Weise kann eine chromatische Zwölftonskala ebenso gut eine japanische Fünftonskala wie eine europäische Siebentonskala beinhalten. Der Wechsel zwischen Vorder- und Hintergrund ist eine zentrale Technik in Nørgårds formaler Arbeit. Während ein kleiner Raum gefüllt mit musikalischen Objekten sich zu einem unendlich großen und weit entfernten, vibrierenden Raum öffnen kann, verabschieden sich die Töne in dem letzten Zeitraum buchstäblich vom Hörer, indem sie abwärts strömen, wie Wasser, das durch die Schwerkraft von der Erde absorbiert wird.

„Als ich ernsthaft begann, Komponist zu werden ... , hatte ich die Vision einer Musik, die nur aus einer Melodie bestand, aber für volles Orchester geschrieben war. ... Das war ein Orchester, in dem alle Instrumente zusammen eine Melodie schufen, zu der sie mit selbständigen Melodien beitrugen. Das ist wohl eine ziemlich avancierte Vision für einen 14–15-jährigen, glaube ich. Aber ich bin dabei, eben diese zu realisieren.“

Das Violinkonzert *Borderlines* (2002) wurde für Violine, Streicher und Percussion komponiert. Wie in den vorhergehenden Werken war Nørgård bemüht, eine transparente Vielstimmigkeit zu schaffen. Er arbeitet hier mit Zeit, musikalischen Schichten und Interferenz-Phänomenen. Viele individuelle Stimmen sprechen miteinander, aber

ohne einander zu übertönen. Für den Solisten bedeutet der Titel „Grenzlinien“, dass er auf zwei verschiedene Tonalitäten in der Orchesterbegleitung Rücksicht nehmen muss. Die eine wird durch die westeuropäische „wohltemperierte“ Sieben- oder Zwölfton-Skala repräsentiert. Die andere ist, wie Nørgård selbst im Vorwort zur Partitur anmerkt, „so ungewohnt für das Ohr wie die Rückseite des Mondes für das Auge, mit Mikrotönen, die durch Obertöne in den tiefen Streichern entstehen“. Das bedeutet, dass das Konzert zwischen einer temperierten Skala und einer Oberton-Skala mit ausgewählten Flageolett-Tönen balanciert, die nicht zuletzt für die Cellisten und Kontrabassisten eine große Herausforderung darstellen. Mit diesem revolutionären Einsatz von Flageolets in den Streichern überschreitet Nørgård eine weitere Grenze.

Der Wechsel zwischen den Skalen und die beweglichen Interferenztöne verleihen dem Werk einen speziellen Klang und eine besondere Wirkung. Wenn die beiden Tonalitäten wechseln, was oft sehr schnell geschieht, besteht eine der vielen komplizierten Aufgaben des Solisten darin, seine Intonation der aktuellen Stimmung des Orchesters anzupassen. Der Solist wird so ständig durch sich verändernde Grenzlinien herausgefordert, während der Zuhörer überrascht erlebt, dass Viertel- oder Sechsteltöne nicht nur gehört werden können, sondern auch eine starke gefühlsmäßige Wirkung erzeugen.

Für Nørgård geht die Arbeit mit der abstrakten Ordnung eines Werkes, mit dessen Proportionen und Tonsystemen Hand in Hand mit einem „äußerst sinnlichen Klang“, wie er selbst sagt. Für ihn gibt es eine natürliche Co-Existenz zwischen Struktur und emotionaler Wirkung. In *Borderlines* wurde ein Klage lied mit kleinen Hoffungsschimmern eingebaut. Auch auf der existentiellen Ebene schildert die Musik ein Grenzland, eine natürliche Grenze. Der erste Satz ist rastlos, auf der Suche; der zweite nach innen gewandt, während der letzte expansiv nach vorne drängt. Mehr soll nicht gesagt werden, denn Nørgård möchte eigentlich nicht vorschreiben, wie man die Musik hören und verstehen soll. Er wünscht sich, dass der Zuhörer offen für sein eigenes Erleben ist, das gerne bei jedem Hören ein anderes sein darf. Nach seiner

Auffassung wird Musik spontan erlebt, wie die Betrachtung eines Bildes oder die Wahrnehmung von Farben, aber sie kann auch wie ein Kosmos mit unendlich vielen Mustern, die man verfolgen kann, erlebt werden.

© *Harald Herresthal 2011*

Ein paar Worte über einen großen Künstler

Es ist ein Privileg für mich als Komponist, dass ein Violinist wie Peter Herresthal meine Violinkonzerte unter seine Fittiche genommen hat: Mit einzigartigem Gefühl für die Eigenart einer jeden Phrase und ebenso für den besonderen Charakter jedes der beiden Konzerte ist Virtuosität ein so selbstverständlicher Teil von Peters Spiel, dass Ausdruck und Sensibilität im Mittelpunkt stehen können. Hinter dem Charme des schönen Klanges und dem schlichten Gefühlsausdruck steht eine fast übernatürliche Hexerei, die das Erleben mehrdimensional macht.

Dies lässt die beiden Konzerte quasi als Gegensätze erscheinen: Der zauberhaften, nächtlichen Stimmung in *Helle Nacht* wird das Niemandsland von *Borderlines* entgegengesetzt, in welchem die Tonalität fremd und rätselhaft ist aufgrund der Besonderheit der verschiedenen Skalen. Mit fast beängstigender Präzision trifft Peter diese mysteriösen Tonhöhen genau, als ob er täglich auf der dunklen Seite des Mondes spazieren gehen würde. Hören und staunen Sie!

Per Nørgård, August 2011

Sowohl im Konzert als auch auf Aufnahmen hat sich **Peter Herresthal** als ein brillanter und engagierter Interpret zeitgenössischer Violinmusik erwiesen. Seinen Namen verbindet man vor allem mit den Konzerten skandinavischer Komponisten wie Per Nørgård, Arne Nordheim, Henrik Hellstenius, Olav Anton Thommessen und Jon Øyvind Ness; er hat aber auch die norwegische, spanische und australische Erstaufführung von Thomas Adès' *Violinkonzert* gegeben, wobei die letztere vom Komponisten selbst beim Melbourne Festival 2010 dirigiert wurde.

Als Solist ist Herresthal mit Orchestern und Ensembles wie dem Melbourne Symphony Orchestra, Remix Ensemble Porto, Orquesta Sinfónica de Navarra, Bergen Philharmonic Orchestra, Oslo Sinfonietta, Norwegian Radio Orchestra, Trondheim Symphony Orchestra, Grawemayer Players, Ensemble Ernst und BIT20 aufgetreten. Darüber hinaus war er Gast bei Festivals wie dem Bergen Festival (bei dem er zurzeit eine eigene Konzertreihe betreut), Leif Ove Andsnes' Risør Chamber Music Festival, dem Ultima Festival, Oslo Chamber Music Festival, MAGMA2002 Berlin, Festival Borealis de Normandie in Caen, Concerti del Tempietto Rom, Radio France Salle Messiaen Paris, Schleswig-Holstein, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern und dem Gaudeamus Festival Rotterdam.

Peter Herresthals preisgekrönte Diskografie enthält u.a. Thommessens *Violinkonzert* mit dem Oslo Philharmonic Orchestra und Arne Nordheims Werke für Violine mit dem Stavanger Symphony Orchestra, beides bei BIS erschienen. Er studierte an der Norwegischen Musikakademie bei Isaac Schuldman und Magnus Ericsson und ist zurzeit selbst Professor an dieser Hochschule sowie am Royal College of Music in London.

In den vergangenen zwanzig Jahren hat das **Stavanger Symphony Orchestra** sich ein internationales Renommee erworben, vor allem durch den bewussten und konsequenten Einsatz von zwei unterschiedlichen künstlerischen Leitern für unterschiedliches Repertoire. Fabio Biondi ist zurzeit für die Erarbeitung barocker und klassischer Werke verantwortlich und dirigierte u.a. eine gefeierte Aufnahme von Hän-

dels *Jephta* für BIS (2011), während der Amerikaner Steven Sloane als Chefdirigent besonders für späteres Repertoire zuständig ist. Frühere künstlerische Leiter des Orchesters waren u.a. Frans Brüggen, Philippe Herreweghe und Susanna Mälkki. 2013 wird der Venezuelaner Christian Vásquez das Amt des Chefdirigenten übernehmen. Das Orchester hat viele Tourneen unternommen und spielte 2011 zum ersten Mal in den USA, u.a. in der Carnegie Hall. Zahlreiche Einspielungen von norwegischer Musik des 20. Jahrhunderts haben zur Entwicklung des SSO beigetragen. Seit 1990 ist Statoil Hauptsponsor des Orchesters, das unter der Schirmherrschaft von SKH Kronprinz Haakon steht.

Nachdem er Komposition, Klavier, Orgel und Cembalo in Norwegen und den Niederlanden studiert hatte, begann **Rolf Gupta** mit dem Dirigierstudium bei Jorma Panula an der Sibelius-Akademie sowie bei Ilya Musin und Herbert Blomstedt. Unter seinen Kompositionslehrern waren Olav Anton Thommessen, Lasse Thoresen und Per Nørgård. Von 2003–2006 war Gupta Chefdirigent des Norwegian Radio Orchestra. Zurzeit ist er Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Kristiansand Symphony Orchestra und arbeitet als Gastdirigent mit Orchestern wie dem Oslo Philharmonic Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Konzerthausorchester Berlin, RSO Frankfurt, WDR Symphony Orchestra Cologne und Klangforum Wien. Rolf Gupta hat einige Aufnahmen eingespielt, u.a. eine BIS-CD mit dem Oslo Philharmonic Orchestra [BIS-SACD-1512]. Sein Repertoire reicht von Barock und Klassik (sowohl mit modernen als auch alten Instrumenten) bis zu zeitgenössischen Werken. Er hat mit einigen Komponisten eng zusammengearbeitet, darunter Hans Werner Henze, Luciano Berio und Magnus Lindberg. Guptas Hintergrund als Komponist und Dirigent bildet auch eine Grundlage für gefeierte Interpretationen des Standard-Repertoires.



ROLF GUPTA

Photograph: © Arne Støvset Gjone

Né en 1932, **Per Nørgård** est le plus important compositeur danois après Carl Nielsen ; il a été une source d'inspiration pendant plus de cinquante ans pour la musique danoise et nordique qu'il a influencée comme critique culturel, professeur de composition et musicien créateur.

Nørgård a composé plus de 300 œuvres dans la plupart des genres musicaux : musique pour enfants et amateurs, musique de chambre, pièces solos, musique pour orchestre (dont huit symphonies), concertos pour piano, alto, violoncelle et violon, six opéras et musique de ballet, de film et de scène. Pour ses accomplissements il a reçu plusieurs prix prestigieux dont le Prix de Musique du Conseil Nordique en 1974 pour l'opéra *Gilgamesh* et, en 2006, le prix Sibelius Wihuri.

Per Nørgård commença à écrire de la musique à dix ans et il décida de devenir compositeur dans son adolescence. Il fut l'élève de Vagn Holmboe qui lui montra la musique et les techniques de composition de Béla Bartók. Nørgård a aussi étudié la musique de deux figures de proue en musique nordique, Carl Nielsen et Jean Sibelius. Après s'être familiarisé avec la technique de métamorphose telle qu'utilisée par ces deux musiciens, Nørgård désira poursuivre une tradition nordique en composition dans le cadre de ce qu'il appelait « l'univers de l'esprit nordique » : un concept provenant non seulement de la culture de la région, mais aussi de son climat et de sa nature.

La technique de variation développée par Nørgård ne se limite pas au seul matériel motivique. Tempo et rythme sont aussi entraînés dans un principe de variation qui, influencé par divers courants internationaux, devint ce que le compositeur a appelé « la série infinie ». Il s'agit d'un principe où des intervalles et des combinaisons d'intervalles donnent lieu à un développement continu grâce à de continuel déplacements et inversions. La « série infini » devint l'élément structurel constant dans la musique de Nørgård mais cela ne l'empêcha aucunement de suivre les progrès des courants internationaux des années 1960 et 70 ou d'expérimenter avec plusieurs des nouveaux concepts modernistes comme la technique de collage et la musique électronique.

« Un compositeur est toujours un libre penseur. Il présente quelque chose de nouveau qui peut sembler renverser l'harmonie de l'édifice. Mais seulement si nous oublions que l'harmonie de l'édifice a été renversée pour toujours par d'autres pionniers avant nous. »

Au cours des ans, l'intérêt de Nørgård pour les aspects temporels de la musique s'est accru. Il parle aussi d'un lien mystique existant entre l'appareil sensoriel humain et le monde, entre l'interprétation humaine de la conscience (englobant le passé et le présent) et le monde dans lequel nous vivons. Cette sensibilisation l'a poussé à faire usage de diverses structures qu'on peut trouver dans la création, que ce soit la série d'harmoniques ou la série de Fibonacci (le nombre d'or).

Nørgård considère toute œuvre comme une chose finie qui ne doit pas être répétée. Dans chaque nouvelle composition il poursuit des directions et explore de nouveaux mondes qui se sont ouverts au cours de son travail avec l'œuvre précédente. Il n'est pourtant pas difficile d'entendre que le compositeur est le même. Nørgård découvre tôt son langage musical personnel et il reste constant même si ses compositions montrent toutes leurs propres caractéristiques individuelles.

« La musique est l'essentiel auquel je crois – puis j'ai découvert que l'existence lui ressemble. J'ai exprimé ceci ensuite de diverses manières expérimentales. »

Helle Nacht pour violon et orchestre symphonique date de 1987. La version enregistrée ici pour violon et orchestre de chambre, fut écrite à la demande de Peter Herresthal à qui elle est dédiée. Elle fut créée en juillet 2007 à la Casa da Música à Porto avec l'Ensemble Remix.

Dans sa préface dans la partition originale, Nørgård écrit qu'il a choisi le titre « Helle Nacht » (« Nuit claire ») pour son ambiguïté. Il puisa son inspiration dans les nuits d'été du Nord et leur magnifique fusion de clarté et d'obscurité – une expérience de la nature qui s'harmonise bien avec les buts musicaux de Nørgård. La couverture de la partition montre une photo d'une nuit d'été au Danemark : le ciel

avec toutes ses nuances et, au fond, une pente sombre dont les arbres s'élèvent vers le ciel clair qu'on peut entrevoir entre les branches. Mais il est aussi possible de voir le ciel comme fond ou élément dominant de la photographie. De même, Nørgård a voulu créer de la musique où mélodies, timbres et rythmes forment un tissu transparent. Cette transparence est ambiguë car ses couleurs peuvent passer du clair à l'obscur comme dans un prisme en rotation. La musique est formée de plusieurs couches et, à chaque écoute, l'auditeur pourra en faire l'expérience d'une manière chaque fois différente, selon l'approche choisie. Dans la version pour orchestre de chambre, la transparence cherchée est encore plus prononcée si possible.

« *Je rêve d'une musique où les formes musicales fournissent à la fois le premier plan et le fond l'une de l'autre.* »

Le premier mouvement de *Helle Nacht* commence avec un magnifique thème au violon solo. Sa forme est presque classique et provient d'une chanson composée par Nørgård dans sa jeunesse. Un violoncelle solitaire entre en dialogue avec le violon avec un thème semblable mais plus clairement diatonique. Tandis que l'orchestre développe le matériel thématique avec des déplacements rythmiques continus, un nouveau thème contrastant fait son apparition au violon solo. Il doit être joué *scherzando grazioso* et forme un contraste humoristique mais rythmiquement stimulant à l'introduction calme et presque romantique. Le développement dans le reste du mouvement est de nature symphonique. Dans l'orchestre, du matériel motivique tiré du premier thème se développe vers un sommet tandis que le violon solo exploite des motifs des deux thèmes à tour de rôle. Le développement dramatique dans la partie de violon devient de plus en plus extatique jusqu'à une cadence violente juste avant la fin.

L'*Adagio* suivant est méditatif, introspectif et expressif. La forme rappelle une chaconne ou une série de variations. Dans ce mouvement et dans le suivant, le violon solo entre et sort du monde sonore de l'orchestre avec un choix de détails délicats et colorés, en termes de technique de jeu et d'expression.

On peut voir dans l'*Allegro leggiero* le scherzo d'une œuvre symphonique. Il re-

pose sur trois mélodies qui représentent trois couches différentes de musique : *Te lucis ante terminum*, le chant grégorien pour complies que Nørgård aussi utilisé dans son concerto pour alto, l'air écossais *Loch Lomond* et la chanson danoise *En yndig og frydefult sommertid* (*Un été plaisant et joyeux*). Chacune a sa propre signification musicale et donne lieu à des associations spécifiques. Les trois mélodies sont dans des tonalités différentes et sont entrelacées au cours des procédures musicales. Il n'est pas toujours facile de les distinguer – les notes sont souvent incorporées dans un mouvement mélodique coulant mais elles sont soulignées dans les nuances et peuvent être senties. Potentiellement les mélodies peuvent être perçues simultanément mais une partie de la technique de Nørgård les veut en alternance entre l'avant et le fond. Un aspect fascinant de ce mouvement est la manière dont le compositeur joue consciemment sur l'impression de l'auditeur d'entendre quelque chose de familier tandis qu'il est forcé en même temps de faire l'expérience du nouveau.

On peut entendre encore plus clairement que dans le premier mouvement comment Nørgård utilise l'interférence, les dits « beat tones » pour un effet musical expressif. Ces derniers sont produits par deux hauteurs de son simultanées si proches l'une de l'autre que des vibrations en résultent. Elles peuvent être accélérées ou ralenties en laissant la hauteur de l'un des sons se rapprocher ou s'éloigner de l'autre. « Beat tones » n'est que l'une des nombreuses formes d'interférence dans la musique de Nørgård à pouvoir être perçues par l'auditeur, soit consciemment ou inconsciemment.

Le finale typiquement extraverti du quatrième mouvement est poussé inexorablement vers le sommet de l'œuvre en entier. Les premier et dernier mouvements montrent certaines ressemblances thématiques, surtout parce que dans la partie finale du mouvement, Nørgård utilise du matériel du premier mouvement, renforçant ainsi la perception d'une structure cohérente. Pour faire contraste au début hésitant et lumineux, l'œuvre se termine de manière aussi soudaine qu'imprévisible, une autre formule musicale efficace.

Spaces of Time date de 1991, le début d'une période où Nørgård emploie une méthode laissant diverses gammes et des complexes de tempo multidimensionnels se mouvoir indépendamment les uns des autres afin d'arriver à une nouvelle forme de polyphonie.

Dans ses notes sur l'œuvre, Nørgård écrit qu'elle est conçue comme une suite ou série de variations. La composition consiste en « espaces » séparés mais, en même temps, la musique coule librement sans sections ni interruptions. L'assertion peut sembler paradoxale mais ce défi compositionnel est défini par Nørgård lui-même : de créer un développement continu à partir de son matériel musical, malgré des espaces temporels séparés et contrastants. Plusieurs univers musicaux se côtoient mais avec des processus temporels différents (tempi) et leur mouvement simultané crée de nouveaux événements et expériences rythmiques pour l'auditeur. Comme noté ci-haut, le but est la polyphonie : un grand nombre de lignes musicales qui ne s'éclipsent pas mutuellement.

Nørgård a décrit *Spaces of Time* comme une œuvre pour orchestre avec piano afin de souligner que le piano ne fait pas seulement partie de l'ensemble comme dans d'autres de ses compositions orchestrales. Entrant et sortant du *tutti*, la partie de piano devient parfois si importante qu'elle absorbe complètement l'attention de l'auditeur. On dirait que « le diable prend contrôle du piano et tourne l'œuvre en un concerto ». Ce passage est justement l'un des « espaces » de temps – espaces qui ont donné à la composition son titre et qui représentent des perspectives musicales individuelles. Des relations de tempo et de gamme caractérisent ces espaces. Un seul motif se répand dans la pièce et unifie les espaces. Il se distingue principalement par un mouvement ascendant diatonique mais, en passant à un autre type de gamme, en changeant radicalement les relations de tempo ou en autorisant le pianiste à attirer toute l'attention, l'œuvre permet l'ouverture d'un nouvel espace de temps.

Ce qui distingue une gamme utilisée dans *Spaces of Time* d'une autre est que leurs intervalles diffèrent. Les intervalles qui servent de « marches » à la gamme peuvent être des sixièmes, quarts ou demi-tons, des intervalles diatoniques ou d'autres allant

jusqu'à presque un tiers de l'étendue orchestrale en entier. Très souvent, deux gammes sont entrelacées de sorte que les notes qui sont « cachées » à l'intérieur d'une « marche » dans l'une des gammes devient une partie de l'autre. Au moyen de nuances, l'une des gammes peut être soulignée tandis que l'autre se trouvera à l'arrière ; au moment suivant, elles peuvent changer de place et de fonction. C'est ainsi qu'une gamme dodécaphonique chromatique peut aussi bien renfermer une gamme pentatonique japonaise qu'une gamme occidentale de sept tons. Les changements entre l'avant et le fond sont une technique centrale dans le travail de Nørgård avec la forme. Tandis qu'une petite chambre remplie d'objets musicaux peut s'ouvrir sur un espace infiniment large, distant, vibrant, les notes de l'espace final quittent littéralement l'auditeur en coulant vers le bas, comme de l'eau absorbée par la terre suite à la pesanteur.

« Quand j'ai commencé à vraiment devenir compositeur... j'avais une vision d'une musique consistant en une seule mélodie mais qui était écrite pour grand orchestre... C'était un orchestre où tous les instruments créaient ensemble une mélodie à laquelle ils apportaient tous des mélodies distinctes. C'est une vision assez avancée pour un garçon de 14–15 ans je crois, mais c'est ce que je suis en train de réaliser. »

Le concerto pour violon *Borderlines* (2002) est écrit pour violon, cordes et percussion. Comme dans les œuvres précédentes, Nørgård se préoccupait de créer de la musique d'une polyphonie transparente. Ici, il travaille avec le temps, les couches musicales et le phénomène d'interférence. Plusieurs parties individuelles parlent ensemble mais sans domination. Quant au soliste, le mot « borderlines » du titre veut dire qu'il doit tenir compte de deux tonalités différentes dans l'accompagnement orchestral. L'une est représentée par la gamme occidentale « tempérée » de sept ou douze sons. L'autre est, comme Nørgård l'explique dans sa préface à la partition imprimée, « aussi éloignée de l'oreille que le côté caché de la lune est sombre pour l'œil, avec des microtons produits comme des harmoniques sur les instruments à cordes graves. » Le concerto oscille ainsi entre une gamme tempérée et une gamme d'harmoniques choisies qui présentent de grands défis particulièrement aux violoncelles et contrebasses

de l'orchestre. Nørgård dépasse vraiment une nouvelle limite avec son emploi révolutionnaire des harmoniques dans les cordes.

C'est l'alternance des gammes avec les tons d'interférence mobiles qui donne à l'œuvre sa sonorité et son effet caractéristiques. Comme les deux accords alternent, souvent très rapidement, l'une des nombreuses tâches compliquées du soliste est d'ajuster l'intonation de la partie solo à l'accord de l'orchestre. Le soliste est ainsi constamment mis au défi par des frontières en constante évolution, tandis que l'auditeur surpris comprend que des quarts et sixièmes de ton sont perceptibles et chargés d'un fort effet expressif.

Pour Nørgård, des délibérations sur l'ordre abstrait d'une œuvre et ses proportions et systèmes tonals vont de pair avec ce qu'il appelle «une sonorité extrêmement sensorielle». Pour lui, il existe une coexistence naturelle entre structure et effet émotionnel. *Borderlines* renferme une élégie innée avec de brefs aperçus d'espoir et d'avenir. La musique décrit aussi une frontière naturelle sur un niveau existentiel. Le premier mouvement est une recherche incessante, le second est une écoute intérieure et le troisième est une poussée expansive. Il n'y a plus rien à ajouter puisque Nørgård préfère ne pas décrire comment écouter ou comprendre sa musique. Il veut plutôt que l'auditeur l'accueille comme une expérience très personnelle, une expérience qui peut être différente à chaque écoute. A son avis, on fait l'expérience de la musique de manière spontanée, comme lorsqu'on regarde des images ou qu'on perçoit des couleurs, mais on peut aussi y voir un cosmos de modèles interminables à être poursuivis.

© Harald Herresthal 2011

Quelques mots au sujet d'un grand artiste

C'est un privilège pour le compositeur que je suis qu'un violoniste de la tempe de Peter Herresthal ait pris mes concertos pour violon sous son aile.

Avec un sens extraordinaire de la nature particulière de chaque phrase et, par conséquent, de la nature spécifique de chacun des deux concertos, la virtuosité de Peter est si intégrée à son jeu que l'expressivité et la sensibilité prennent la scène. Sous le charme de la magnifique sonorité et de l'éloquence émotionnelle se trouve une sorcellerie de virtuosité presque surnaturelle qui rend l'expérience multidimensionnelle.

Cela permet aux deux concertos de sembler être l'homologue de l'autre : d'une part la sorcellerie et l'atmosphère nocturne de la nuit claire, et de l'autre la zone grise de *Borderlines* où la tonalité est bizarre et énigmatique à cause de l'étrangeté des intervalles des gammes. Avec une précision presque effrayante, Peter trouve immédiatement ces sons, comme s'il avait pris des marches quotidiennes sur le côté sombre de la lune. Ecoutez et émerveillez-vous !

Per Nørgård, août 2011

Dans ses concerts et enregistrements, **Peter Herresthal** s'est montré un interprète brillant et inspiré de la musique contemporaine pour violon. Immédiatement associé à des concertos de compositeurs scandinaves dont Per Nørgård, Arne Nordheim, Henrik Hellstenius, Olav Anton Thommessen et Jon Øyvind Ness, il a aussi donné les créations norvégienne, espagnole et australienne du concerto pour violon de Thomas Adès, cette dernière dirigée par le compositeur au festival de Melbourne en 2010.

Herresthal s'est produit comme soliste avec orchestres et ensembles dont l'Orchestre symphonique de Melbourne, Remix Ensemble Porto, Orquesta Sinfónica de Navarra, l'Orchestre philharmonique de Bergen, la Sinfonietta d'Oslo, l'Orchestre de la Radio norvégienne, l'Orchestre symphonique de Trondheim, Grawemayer Players, Ensemble Ernst et BIT20.

On l'a aussi entendu en récital au festival de Bergen (où il donne sa propre série de concerts), aux Festival de musique de chambre de Leif Ove Andsnes à Risør, Festival Borealis de Normandie à Caen, Concerti del Tempietto à Rome, Radio France Salle Messiaen à Paris, Schleswig-Holstein, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern et Festival Gaudeamus à Rotterdam.

Parmi les disques prisés de Peter Herresthal se trouvent le concerto de violon de Thommessen avec l'Orchestre philharmonique d'Oslo et l'intégrale des œuvres pour violon d'Arne Nordheim avec l'Orchestre symphonique de Stavanger sur étiquette BIS. Herresthal est un diplômé de l'Académie norvégienne de musique après des études avec les professeurs Isaac Schuldman et Magnus Ericsson ; il est présentement professeur à l'Académie norvégienne de musique et au Royal College of Music à Londres.

Depuis 1990 environ, l'**Orchestre symphonique de Stavanger** est acclamé sur la scène internationale, surtout parce qu'il a volontairement et constamment recours à deux directeurs artistiques, chacun responsable d'un répertoire particulier. Fabio Biondi s'occupe présentement des œuvres baroques et classiques ; il a enregistré en 2011 avec l'OSS le disque BIS *Jephtha* qui fut particulièrement bien reçu. Steven Sloane est chef attitré avec responsabilité du répertoire plus nouveau. Frans Brüggen, Philippe Herreweghe et Susanna Mälkki ont occupé le poste de directeur artistique de l'ensemble. L'orchestre a fait plusieurs tournées dont ses débuts aux États-Unis en 2011 avec des concerts au Carnegie Hall entre autres. De nombreux enregistrements de musique norvégienne du 20^e siècle ont contribué au développement et à la réputation de l'Orchestre symphonique de Stavanger. L'automne 2011 verra l'inauguration de la nouvelle salle de concert de Stavanger ; son acoustique sera de la plus haute qualité internationale. Commandité principalement par Statoil depuis 1990, l'orchestre est sous le patronnage de Son Altesse Royale le Prince Haakon.

Après des études de composition, piano, orgue et clavecin en Norvège et aux Pays-Bas, **Rolf Gupta** s'est tourné vers la direction avec Jorma Panula à l'Académie Sibelius ainsi qu'avec Ilya Musin et Herbert Blomstedt. Ses professeurs de composition comptent Olav Anton Thommessen, Lasse Thoresen et Per Nørgård. Gupta a été chef attitré de l'Orchestre de la Radio norvégienne de 2003 à 2006. Il occupe maintenant les postes de principal chef et directeur artistique de l'Orchestre symphonique de Kristiansand tout en poursuivant une carrière indépendante avec l'Orchestre philharmonique d'Oslo, l'Orchestre de la Radio suédoise, Konzerthausorchester Berlin, l'Orchestre symphonique de la Radio à Francfort, l'Orchestre symphonique du WDR à Cologne et Klangforum Wien entre autres.

Rolf Gupta a fait plusieurs enregistrements dont un précédent disque BIS où il dirige l'Orchestre philharmonique d'Oslo [BIS-SACD-1512]. Son répertoire s'étend de la musique baroque et classique, sur des instruments soit modernes ou d'époque, jusqu'aux œuvres contemporaines et il a collaboré étroitement avec plusieurs compositeurs dont Hans Werner Henze, Luciano Berio et Magnus Lindberg. La formation de compositeur-chef d'orchestre de Gupta est à la base de ses interprétations louangées du répertoire classique.

INSTRUMENTARIUM

Violin: G. B. Guadagnini, Milan 1753

Bow: Benoit Rolland 'Signature' 2008

Støttet av Fond for utøvende kunstnere
 Aksel Byes legat
 Norges Musikkhøgskole
 Musikernes vederlagsfond
 Edition Wilhelm Hansen

Takk til Bernt Fossum
 Per Nørgård
 Morten Skjønhaug
 Kjersti Haagaas

DDD

RECORDING DATA

Recorded in August 2010 at Stavanger Concert Hall, Norway

Recording producer and digital editing: Martin Nagorni

Sound engineer: Fabian Frank

Equipment: Neumann microphones; Studer D19 MIC AD microphone preamplifier and 20-bit A/D converter;

Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Harald Herresthal 2011

Translations: Leif Hasselgren (English); Anna Lamberti (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)

Front and back cover photographs: © Sussie Ahlburg *sussieahlburg.com*

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1872 © & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.

PER NØRGÅRD



BIS-CD-1872



BIS-CD-1872

PER NØRGÅRD (b. 1932)

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

- 1-4) HELLE NACHT – VIOLIN CONCERTO No. 1 26'20
version for violin and chamber orchestra (1986-87/2002)
- 5) SPACES OF TIME for orchestra with piano (1991) 20'06
Ida Mo piano
- 6-8) BORDERLINES – VIOLIN CONCERTO No. 2 22'51
for violin, string orchestra and percussion (2002)

TT: 68'29

PETER HERRESTHAL *violin*
STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA
ROLF GUPTA *conductor*



NORGESMUSIKKHØGSKOLE
Norwegian Academy of Music

Recording producer: Martin Nagorni
Sound engineer: Fabian Frank DDD

© & © 2011, BIS RECORDS AB



7 3 18590 018729

MADE IN THE EU

BIS-CD-1872 PER NØRGÅRD · VIOLIN CONCERTOS · HERRESTHAL / STAVANGER SO / GUPTA

BIS-CD-1872 PER NØRGÅRD · VIOLIN CONCERTOS · HERRESTHAL / STAVANGER SO / GUPTA